

Pintura em Guarda, Marcha e Afundo

Carlos Correia

Duas Notas Prévias

Antes de entrar no artigo propriamente dito, gostaríamos de falar um pouco sobre a condição de artista/investigador, na qual nos encontramos, e que nos trouxe a este texto. Gostaríamos de deixar claro que as questões que aqui se colocam partem de problemas, de interrogações e de perplexidades surgidas no decorrer do trabalho de *ateliê*, do qual a pesquisa de cariz teórico faz parte integrante. Este texto não é mais do que um exemplo dessa espécie de pesquisa.

Uma segunda nota prévia que gostaríamos de partilhar prende-se com o título deste texto: *Pintura em Guarda, Marcha e Afundo*. Estas três palavras designam outros tantos momentos da prática da esgrima. Este desporto, tal como a pintura, tem uma longa e rica tradição e tem sabido adaptar-se à mudança dos tempos; tal como a pintura, aparenta por vezes uma nova cara, sem por isso alterar os seus propósitos essenciais.

Para além destes pontos de contacto entre as práticas da esgrima e da pintura, há uma inegável componente bélica que reveste a primeira e que, quanto a nós de forma inquestionável, integra o modo de ser do ramo específico da segunda que aqui nos ocupa: a Pintura de História, ontem como hoje, tece laços estreitos com a guerra, com o conflito, com o exercício do poder e da força.

Postas estas notas prévias sobre a nossa condição de artista/investigador e sobre o porquê do título deste texto, passemos então a ele.

Introdução

Este texto propõe duas questões: quais as condições de possibilidade passíveis de permitir que a pintura contemporânea continue a falar de modo relevante sobre a realidade? Até que ponto essas condições se estendem à reabilitação de um género considerado extinto (a Pintura de História), possibilitando o surgimento de uma “nova pintura de história”? Começamos por reconhecer a perda de centralidade que a pintura tem vindo a sofrer, expondo alguns dos aspectos que contribuíram para essa suposta marginalização.

Enumeramos, depois, outros tantos factores decisivos para que a pintura continue a dar provas da sua vitalidade.

O aprofundamento dos dois parágrafos anteriores servirá de base ao lançamento das duas questões atrás enunciadas.

Guarda

São já muitas as mortes anunciadas da pintura. Tantas que não vamos, sequer, enumerá-las aqui. Uma e outra vez levantam-se as mesmas questões: porque é que se continua a pintar hoje? Será que pode ainda ser atribuído à pintura um lugar relevante no seio da cultura contemporânea? Pode ainda a pintura produzir um discurso pertinente sobre a realidade?

Contudo, estas questões podem não servir apenas para alimentar o discurso saturado em torno das inúmeras mortes e ressurreições da pintura. Num mundo dominado pela tecnologia, que vai progressivamente dispensando a manualidade em prol da máquina e do ecrã, o modo arcaico da pintura se fazer ganha uma importância crescente. Mão, olho e cérebro trabalham em conjunto, no sentido de produzir objectos únicos que, em última análise, não servem para nada. Ou melhor, não servem para nada que se encaixe nos propósitos consumistas desta sociedade alienada que caminha, de forma cada vez mais decidida em direcção ao abismo constituído pela tríade produzir-consumir-morrer. Mas se a máquina da pintura não serve os propósitos deste mecanismo, se ela se acha incapaz de entrar nesta engrenagem, isto não quer dizer que ela não actue noutros campos, porventura, mais subtis mas não menos essenciais a uma existência que se quer distinta da triste tríade atrás enunciada; a pintura não é apenas um modo de ver o mundo, mas também de construir mundos.

A pintura é corpo visível e palpável, exige a presença física mas não deixa por isso de se lançar para paragens invisíveis e imensuráveis. Esta fisicalidade, bem como a sua condição única serão duas das suas mais valias.

Mas o impasse perpetua-se: a pintura é velha/as outras imagens são novas; a pintura é lenta / as outras imagens são rápidas; o mundo também é rápido = a pintura morreu. Mas a verdade é que ela continua viva!

Então talvez o erro resida no modo de colocar as diferentes parcelas dos membros desta

equação. Será que, ao usarmos os mesmos pesos e as mesmas medidas para avaliar as imagens produzidas em massa e as imagens da pintura, não estaremos a fugir completamente ao cerne do que uma pintura é e, sobretudo, ao que uma pintura pode fazer?

Ficamos, então, com a ideia de que uma das razões pelas quais uma pintura continua de pé se prende com a sua condição única e com a sua relação com o corpo, tudo isto em oposição ao que acontece com as imagens produzidas de forma massificada. Mas será que é só isto?

Marcha

A pintura tem sabido relacionar-se e chamar a si outras formas de produção não apenas de imagens, mas também de discurso crítico. Contudo, esta adaptação ao ambiente contemporâneo reflecte-se na perda de especificidade que caracteriza boa parte da pintura contemporânea. Não queremos com isto dizer que a pintura tenha abandonado os pressupostos teóricos e práticos que assentavam na sua materialidade mas sim que, hoje em dia, estes se abrem a um amplo conjunto de possibilidades.

Traçar a génese deste estado de coisas não será tarefa fácil, pois não existe um momento ou uma situação específica que delimite tal transformação. Ainda assim, numa tentativa de eleger um período (mais do que uma data específica), não será difícil apontarmos para o momento no qual a pintura começou a chamar a si elementos diversos daqueles que, desde o início, foram constituindo a sua base material, formal e conceptual. Falamos das primeiras experimentações que tentaram ligar o género pictórico à linguagem, à performance ou à inclusão de objectos encontrados. Como sabemos, já nas primeiras vanguardas se haviam levado a cabo tentativas desta índole, mas a partir da década de 60 do século passado estas passaram a usufruir de um carácter mais sistemático e, sobretudo, mais generalizado.

O facto da pintura implicar uma série de vantagens em relação a muitos outros *mediuns* contemporâneos (tais como: o seu relativamente baixo custo de produção; facilidade de transportar e de acomodar tanto num museu, como numa galeria ou até numa casa particular; relativamente reduzida despesa de manutenção, etc.) tem tido uma implicação directa na sua longevidade. Por outro lado, essas mesmas razões já foram também apontadas como sendo parcialmente responsáveis pela hipotética falência da pintura: todos esses aspectos inerentes à sua prática e consumo não deixam de contribuir para que ela seja olhada como uma mera comodidade burguesa.

Mas, ainda que não de forma absoluta, a pintura parece hoje mais livre de todas essas acusações, de toda esta actividade quase inquisitorial em torno da sua existência. Entre muitas outras razões possíveis, podemos apontar um artista que teve uma voz activa neste processo de reabilitação do estatuto da pintura: como se pode ler no prefácio da obra *Thinking Through Painting*:

A recepção póstuma da obra de Martin Kippenberger contribui em larga escala para o aumento da reputação do *medium* da pintura.

Para muitos críticos a sua obra reconcilia a crítica institucional com os gestos expressivos.¹

De uma forma sucinta, podemos dizer que são dois os aspectos que fazem de Martin Kippenberger uma figura tão central para a pintura contemporânea: por um lado, o facto de ele ter contribuído para a destruição da noção de marca autoral (obviamente, não terá sido o primeiro nem o único a fazê-lo), optando por conduzir a sua produção pictórica com recurso a linguagens estilísticas muito distintas; por outro, o facto deste artista ter trabalhado numa série de *mediuns*, sem deixar de manter a pintura como uma espécie de fio condutor que agregava toda a sua produção.

Um texto relativamente recente da autoria de David Joselit e sugestivamente intitulado *Painting Beside Itself*, cita a obra de Martin Kippenberger como um exemplo de um corpo de trabalho que, não deixando de ser pictórico, “visualiza as suas redes de exibição e distribuição.”² E isto contribui para que a pintura contemporânea fique marcada por uma noção de transição que se opõe à sua tradicional condição estática e contemplativa.

Assim, já não se trata de saber se a pintura fala de si (das suas internas condições de possibilidade) ou do mundo, mas antes de saber se a pintura pode continuar a falar sobre ambos os referidos polos, com a certeza porém de que agora o faz de uma forma diferente, como se as condições de possibilidade da sua linguagem se tivessem multiplicado, de forma a aumentar a eficácia da sua circulação e disseminação para um nível compatível com a aceleração dos nossos dias. E tudo isto, sem deixar de ser pintura.

Afundo

Se é certo que a Pintura de História acabou, não deixa de ser igualmente verdade que a produção de pintura com inclinações para a representação da história nunca cessou por completo. Pintores como Gerhard Richter, Marlene Dumas ou Dexter Dalwood têm vindo a renovar a possibilidade da pintura reflectir sobre temas históricos.

Para tal eles recorrem exactamente a alguns dos mecanismos que fizeram com que a pintura (em geral) tenha continuado a exercer e a demonstrar a sua resiliência. Não deixando de produzir pinturas de história, estes artistas fazem-no, contudo, conscientes de que estão a fazer pinturas que demonstram a natureza problemática da representação do histórico.

O termo “Pintura de História” designa um complexo tipo de arte cujos indícios podem ser reportados ao Renascimento. Dizemos ‘complexo’ pois ainda que algumas das suas características iniciais se tenham mantido ao longo do tempo, outras há que foram sendo alvo das mais variadas alterações e recontextualizações. No seu tratado *De Pictura* (Florença, 1435) Leon Battista Alberti já falava da *Istoria* como sendo o mais elevado trabalho que o pintor pode almejar.

A emergência deste género tem a sua génese na Academia e fica a dever-se sobretudo ao empenho de vários académicos franceses que trabalharam na construção do conceito a partir do final do século XVII e durante o século XVIII. A título de exemplo podemos referir os nomes sonantes e, porventura, mais conhecidos do grande público: Jacques-Louis David, Antoine-Jean Gros, Francisco de Goya, Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Édouard Manet, entre muitos outros.

Durante algum tempo a Pintura de História ocupou o topo da hierarquia dos géneros, mas com o advento das vanguardas, a representação começava a ser vista como um retrocesso. A procura das emoções puramente estéticas era o caminho a seguir e quem não o fizesse, estava condenado.

Desta forma, a Pintura de História nos finais do século XIX e inícios do século XX, parecia estar irremediavelmente ultrapassada. A pintura deveria caminhar para uma purificação, um processo dentro do qual não caberiam quaisquer assuntos que radicassem fora das questões intrínsecas ao próprio *medium*. Ainda assim, o Realismo Socialista, os muralistas mexicanos, Picasso, Leon Golub, entre muitos outros, encarregaram-se de demonstrar que continuava a haver espaço para variações deste tipo de pintura. Não já no centro, mas ainda assim com uma presença assinalável. Por outro lado, a própria crítica modernista deixava espaço para que um outro modo de olhar (e de produzir) pintura de história pudesse surgir. O que queremos dizer é que, se a crítica modernista incitava a pintura a não olhar para outro lugar que não ela mesma, nesta sugestão estava implícita uma reavaliação das condições históricas da própria pintura.

Do nosso ponto de vista, podemos dizer que qualquer possibilidade de prática historiográfica contemporânea (realizada em pintura ou pelo menos em contacto com esta) tem de levar em conta não apenas a tradição da Pintura de História mas também a história da pintura.

É neste cruzamento entre Pintura de História e história da pintura, bem como na ênfase colocada na materialidade da pintura, que entram em cena alguns dos artistas que hoje em dia, a nosso ver, contribuem para a continuidade deste género.

Afundo II — práticas contemporâneas

Gerhard Richter (Dresden, 1932)

A obra de Gerhard Richter, ainda que não deixando de se manifestar por meio da pintura, tem um alcance que vai muito para além desta especificidade. A par da sua prática pictórica, o conjunto de escritos e entrevistas que Richter foi tornando públicas ao longo da sua carreira, bem como o seu imenso arquivo sugestivamente intitulado *Atlas*, contribuem de modo decisivo para o entendimento que hoje temos dele.

Assim, no que respeita à obra de Gerhard Richter, decidimos falar apenas sobre uma pintura recente. Dentro do seu extenso corpo de trabalho passível de estabelecer relações

com a representação da história, a série *18. Oktober 1977* será, porventura, a mais conhecida. Antes e depois dessa série, existem muitas outras obras que tocam nesta temática, mas que irão ficar de fora deste texto.

A obra de Gerhard Richter que trazemos a discussão tem por título *September*³, data de 2005 e mede apenas 52 x 72 cm. Factos: Richter estava num avião, precisamente a caminho de Nova Iorque quando os atentados de 11 de Setembro tiveram lugar; o seu avião teve de deslocar a trajectória; esta pintura, feita quatro anos depois, representa o segundo avião a embater na Torre Sul.

A identificação do que nela está representado não é fácil, pois esta pintura encontra-se na margem do irreconhecível, parecendo, à primeira vista, mais uma das suas abstrações. O seu aspecto final fica a dever-se ao facto do pintor não ter ficado satisfeito com a primeira versão e, por essa razão, ter equacionado a sua destruição. Não chegou a fazê-lo, mas decidiu (com a ajuda de uma faca e não de uma espátula, como é seu hábito) espalhar a tinta cinzenta sobre praticamente toda a superfície da tela. Numa observação mais aproximada, é possível detectar vestígios da cor laranja, que antes cobrira parte da superfície da pintura.

Parecendo inadequada para a representação de um acontecimento de tais dimensões, esta obra acaba por soar estranhamente familiar; talvez esta sensação fique a dever-se ao facto desta dimensão ser próxima da dimensão de muitas das televisões nas quais o mundo assistiu aos atentados. Por outro lado, esta dimensão não deixa de constituir uma contradição em relação à tendência da Pintura de História que tinha como regra representar eventos importantes em grandes e melodramáticos formatos.

Como já se disse, a reconstrução desta imagem não é imediata para o observador: contudo, com a ajuda do título, conseguimos reconstitui-la mentalmente. Para este exercício contribui de modo determinante o facto da imagem em causa fazer parte do imaginário colectivo. O que atrás se disse sobre a materialidade da pintura poder prevalecer sobre a imagem representada, tem aqui pleno sentido: esta obra confronta a gestualidade (a presença do corpo) da pintura com a frieza da fotografia, com uma evidente prevalência da primeira. Este acontecimento foi tantas vezes visto por todos, que só uma imagem diferente (mas que mantivesse alguma ligação com o original) poderia surtir algum efeito. Assim, Richter optou por representar de forma quase abstracta os ataques do 11/9, sendo que até o título trabalha neste sentido: manter com o original apenas a relação estritamente necessária. Uma imagem que é imediatamente identificada por praticamente toda a gente, é aqui dissimulada por meio da pintura, ganhando uma nova existência, porventura mais física, mais viva, paradoxalmente resgatando essa vivacidade das cinzas.

Marlene Dumas (Cidade do Cabo, 1953)

A obra de Marlene Dumas sempre revelou uma forte preocupação com questões de identidade e género, mas também com assuntos relacionados com a política e a sociedade. Partindo normalmente de fotografias, a pintora separava rostos e corpos do seu ambiente

original, para os recontextualizar de modo a dar ênfase ao assunto que pretendia tratar. Apesar de a sua obra assumir invariavelmente a forma de pintura e desenho, a artista desde sempre utilizou a linguagem para “redireccionar o impacto das suas pinturas”⁴. Estas reflexões escritas surgem, alternadamente, incorporadas nas obras de pintura ou em publicações autónomas. Também aqui, no facto de a artista produzir texto a par das pinturas e desenhos, podemos detectar uma manifestação das redes às quais a pintura pode pertencer de modo a aumentar o seu impacto, de que nos fala David Joselit.⁵

Nesta breve chamada de atenção sobre o trabalho desta artista, centraremos a nossa atenção na série de pinturas intitulada *Against the Wall* (2009–2010). Nestas obras a artista introduziu uma série de novidades relativamente ao seu tradicional modo de operar a partir da fotografia. A saber: a atenção central recai sobre construções arquitectónicas e não já sobre corpos. Estes continuam a povoar as telas, mas a sua dimensão no espaço da pintura foi drasticamente reduzida.

Essas construções referem-se de forma inequívoca ao muro que separa Israel da Palestina (a chamada “Barreira de Segurança” ou Muro da Cisjordânia, o muro que tipifica o conflito entre Israel e a Palestina) contribuindo desta forma para que nesta série de pinturas as alusões a uma situação social e política sejam efectivamente explícitas e sem margens para segundas interpretações. No decorrer da série surgem também representações de barricadas de estrada erguidas nos territórios ocupados, como surge igualmente o Muro das Lamentações.

Como atrás se disse, o modo como Dumas tem vindo a trabalhar as fotografias a partir das quais realiza as suas pinturas e desenhos, consiste em isolar corpos ou pedaços de corpos, obliterando assim a informação necessária para contextualizar a figura em causa. A figura assumia o papel principal, ocupando grande parte da superfície pintada, relegando para segundo plano o contexto que a envolvia. Ora nesta série a artista agiu de modo diverso: por um lado as figuras continuam a existir, mas são pequenas como nunca haviam sido até aqui e por outro surgem representadas num espaço específico e identificável.

Se é verdade que não é a primeira vez que a artista trabalha a partir de imagens alusivas aos vários conflitos ou situações de tensão que vão assolando o mundo contemporâneo, o facto é que nesta série a especificidade introduzida sobretudo por via do contexto espacial não admite segundas leituras: o que vemos é, efectivamente, uma mulher libanesa junto a uma série de sepulturas abertas, com uma fotografia diante de si (*The Mother*, 2009); ou um grupo de judeus ortodoxos que se preparam para a oração, em frente ao muro (*The Wall*, 2009); uma criança palestiniana que caminha ao lado do muro, colocando em confronto a fragilidade do seu pequeno corpo com a esmagadora dimensão do muro (*Figure in a Landscape*, 2010); palestinianos a serem revistados por soldados, em frente ao muro (*Wall Wailing*, 2009); a construção do muro (*Under construction*, 2009); uma barricada na estrada (*Mind Blocks*, 2009).

Sem deixar margem para segundas interpretações (que, obviamente, poderão existir

sempre, quer seja ou não essa a vontade do artista), Marlene Dumas deixa claro o referente histórico desta série de pinturas. Ou seja, não se trata de falar sobre um conflito que poderia encaixar num vasto número de situações. Aqui a artista manifesta a vontade expressa de falar sobre aquele sítio, sobre aquela situação, sobre aquela gente e aqueles dramas.

Se é verdade, como já aqui se disse, que não é esta a primeira vez que Marlene Dumas toma como tema das suas pinturas situações que espelham diversos conflitos contemporâneos, a novidade destas pinturas prende-se com o facto da arquitectura e o espaço que envolve as figuras ser claramente reconhecível.

Outras séries em que a pintora trabalhou o que podem ser consideradas actualizações da ideia de Pintura de História, retratavam (de um modo mais ambíguo, mais sujeito a outras interpretações) “o *apartheid* sul-africano; a jornada dos emigrantes através do Mediterrâneo rumo à Europa, no qual tantos perdem a vida; a «guerra ao terror» levada a cabo pelos Estados Unidos; e, desde há anos, os jovens combatentes pela liberdade”⁶.

Como diz Ulrich Looock no catálogo da exposição que a artista fez no Museu de Serralves em 2010:

O sentido de uma imagem pode ser encaminhado em diferentes direcções e os múltiplos sentidos da “obra aberta” (Umberto Eco) são muitas vezes entendidos como uma especial prerrogativa da pintura; mas aqui Marlene Dumas assegura-se de que o sentido da imagem pintada é claro e inequívoco e reflete o sentido da imagem original, ainda que ela o denomine de forma mais generalista do que o faz a legenda da fotografia.⁷

Temos, então, que Marlene Dumas se apropria de imagens retiradas dos meios de comunicação social para as transformar em pintura. E o que se ganha e o que se perde neste processo de tradução de um *medium* para outro?

A resposta prende-se com o que já aqui foi dito e que tem a ver com o carácter único da pintura por oposição às imagens produzidas mecanicamente; existe também uma relação directa com o tempo: o tempo despendido pela artista a trabalhar em cada uma destas pinturas é muito distinto da imediatez do *clic* fotográfico; há também a registar a relação com o corpo que a pintura torna presente. Enfim, existem uma série de factores que são transversais a todos os pintores que aqui trazemos para a discussão e depois há, evidentemente, pequenos detalhes que os diferenciam entre si. No caso de Marlene Dumas, podemos identificar uma estreita relação do objecto representado com o modo de levar a cabo essa representação. O que queremos dizer é que a pintora não trata pictoricamente todos os assuntos do mesmo modo.

Um bom exemplo desta distinção levada a cabo pela artista pode ser detectado num conjunto de desenhos realizados entre 1991–92, intitulado *Black Drawings*. Estes desenhos consistem numa série de rostos de pessoas negras. O material empregue foi a tinta da china preta sobre papel branco. Como diz Ulrich Looock:

Para Marlene Dumas era importante vê-los como rostos individuais atraentes e não como vítimas anónimas. No entanto, realizados sobre papel branco, os desenhos eles mesmos podiam ser considerados “de cor” — no sentido da designação racial.⁸

Na série apresentada em Serralves, a permanente presença do muro desempenha (para além da já descrita tarefa representativa, de um local e de uma situação específicos) um papel semelhante ao da cor negra na série *Black Drawings*. Isto é, esses muros estão já imbuídos do sentido narrativo difundido pelas imagens, mesmo antes de cumprirem a sua função enquanto parte dessas imagens, pois a sua pesada condição material ajusta-se à sua representação pictórica.

Estas pinturas de muros acabam por ser, também, o oposto da ideia de “janela para o mundo” que Alberti atribuiu à pintura: ao invés de abrirem vistas e, consequentemente, outras possibilidades, estes muros — cuja representação pictórica se traduz na aplicação de espessas camadas de tinta — fecham as possibilidades, aprisionam e cortam a vista. Estes muros impedem o observador de entrar na pintura. O que estes muros pintados fazem ao observador da pintura é uma alegoria do que os muros reais fazem aos palestinianos: tornam claro que não há ali espaço para eles.

Dexter Dalwood (Bristol, 1960)

A pintura histórica de Dexter Dalwood assenta em dois aspectos que contrariam a definição do género desde que este foi codificado no século XVII: a ausência da figura e a rejeição da acção. Em detrimento destes dois dispositivos plásticos, o pintor utiliza, por exemplo, a escala como um instrumento para a criação de sentido. A presença da figura humana proporciona uma referência de escala em qualquer representação. A dimensão do corpo humano ajuda o observador a orientar-se na relação que estabelece com os demais corpos que eventualmente possam surgir diante de si. Uma vez que Dexter Dalwood recorre ao cruzamento de diferentes escalas, a figura humana enfraqueceria o jogo proposto pelo pintor. Esta ausência torna-o mais estimulante para o observador que, confrontado com a ausência de referência que a representação da figura humana garantiria, se vê obrigado a desempenhar um papel mais activo durante o processo de decodificação da pintura. Mas se Dexter Dalwood renuncia ao contributo que a representação da figura humana poderia, eventualmente, proporcionar às suas pinturas, ele não se poupa à utilização de uma vasta série de outros dispositivos representacionais a fim de produzir as imagens pintadas que servem os seus ambiciosos propósitos. Um desses dispositivos representacionais, um dos mais distintivos da obra deste pintor e, porventura, dos mais eficazes, reside na citação de pinturas de outros artistas. Estas aparições são, invariavelmente, de obras famosas e reconhecíveis. São citações que exigem algum conhecimento por parte do espectador. Contudo, e isto é um aspecto que nos parece da maior relevância, a obra deste pintor não deixa de funcionar quando o conhecimento do espectador não permite efectuar todas as ligações e leituras propostas pelo artista. Isto é,

a obra pode deixar de actuar em todo o seu potencial semântico e interventivo, mas não deixa de funcionar num nível poético.

Parece-nos importante referir aqui a dicotomia que por vezes acomete as obras de arte que pretendem interagir com a realidade social e política e segundo a qual a arte comprometida comporta duas vertentes: uma de acção mais directa e que relega para segundo plano a dimensão poética e uma outra que, não deixando de estabelecer pontes com essa mesma realidade, nunca corre o risco de se esquecer que é, antes de qualquer outra coisa, uma obra de arte. Esta última vertente coloca a dimensão poética ao leme da embarcação constituída pela execução e apresentação da obra, não deixando, contudo, de agir com a realidade.

Ora, a obra de Dexter Dalwood é, antes de qualquer outra coisa, um corpo de trabalho no qual a pintura tem a última palavra a dizer. Desta forma, não esquece nunca o permanente diálogo com as questões internas e constitutivas desta prática: a cor, o desenho, a composição, enfim, as características formais que fazem com que uma pintura seja uma boa pintura. Assim, e tal como atrás sugerimos, mesmo um espectador cuja cultura ou conhecimento prévio não abarque a totalidade das eruditas referências históricas e artísticas que enformam o trabalho de Dexter Dalwood, não sairá defraudado depois do contacto com a obra deste pintor, pois as características formais e constitutivas que atrás mencionámos como condições para a existência de uma boa pintura, não carecem de preparação prévia para serem usufruídas. Com certeza que, uma vez na posse das chaves que descodificam as ferramentas conceptuais das quais o artista se serve para construir a sua obra, o espectador alia a todo o lado sensorial uma forte carga conceptual, transformando então a experiência da obra de Dexter Dalwood ainda mais intensa.

Ainda assim, convém recordar (como já se disse neste texto ao falarmos sobre as características da Pintura de História) que esta sempre foi exigente para com o espectador. O conhecimento de alguma história da arte, bem como de literatura, era essencial para um mais intenso proveito do que a Pintura de História tinha para partilhar com o observador. Se bem que o conhecimento de acontecimentos históricos possa ser mais facilmente exigido ao observador comum, o conhecimento mais específico da história da arte e (ainda mais especificamente) da pintura, pode indiciar que esta obra se destina prioritariamente a um público erudito e em grande parte proveniente dos círculos artísticos. Esta observação, não sendo desprovida de sentido, não é contudo inteiramente verdade. Como atrás se disse, esta pintura é *pintura* antes de ser, também, *pintura erudita*. Ainda assim, até a este nível a obra de Dexter Dalwood estabelece paralelos com a antecedente Pintura de História. Como diz Thomas Crow em *Invisible Man — On the Recent Paintings of Dexter Dalwood*:

(...) Dependendo do gosto da época, era suposto cada um conhecer, a par dos autores antigos, algum Raphael, algum Poussin, algum Rubens para confirmar a erudição do artista e aferir a astúcia com que a obra fora concebida.⁹

Para Dexter Dalwood, esta ‘prática referencial’ é igualmente passível de ser levada a cabo nos nossos dias, desde que sejam efectuados os devidos ajustes. Assim, a arte pode ser um meio de conhecimento do nosso passado comum. De facto se, como atrás se disse, o observador da pintura de Dexter Dalwood estiver na posse das chaves representadas pelas citações e apropriações que o artista utiliza e combina no seu trabalho, esta pode ser uma excelente forma de saber mais sobre arte e história. Dando igual ênfase a estas duas vertentes do conhecimento humano, Dalwood combina citações e referências que resultam num novo mundo que se oferece a quem estiver disposto a aceitar o desafio de colocar à prova não só os seus conhecimentos, mas também o seu sentido plástico.

Afundo III — propostas

Tal como dissemos no início deste texto, encontramos-nos na condição de artista/investigador. Dissemos também que “as questões que aqui se colocam partem de problemas, de interrogações e de perplexidades surgidas no decorrer do trabalho de *atelier*”. Assim, parece-nos evidente que deveríamos igualmente apresentar algumas propostas de cariz prático. Uma das propostas é constituída por duas pinturas que, apesar de não constituírem um díptico no sentido tradicional, devem ser mostradas lado a lado (Figura 39). Aqui sublinhamos a importância da montagem para uma mais eficaz operatividade das obras que temos vindo a produzir. Uma delas apresenta uma cena de museu: um grupo de visitantes perante *A Liberdade Guiando o Povo* de Eugène Delacroix. A outra apresenta uma imagem retirada das recentes manifestações da chamada ‘Primavera Árabe’.



Figura 39 Carlos Correia. *Untitled (Pathosformel #002)*, 2013. Acrílico s/ tela, 70 x 200 cm

Pretendemos, com a apresentação destas duas obras lado a lado, tocar em várias questões; a saber: a) confrontar o papel que coube à Pintura de História com o que cabe hoje às imagens difundidas pelos *media*; b) chamar a atenção para a pertinência que a pintura continua a ter enquanto reflexo da realidade política e social; c) marcar a diferença entre a representação de um acontecimento mediado pela arte (a pintura de Delacroix, que se encontra separada do observador pela moldura imposta pelo museu) e a representação mais crua de um acontecimento mediado pelos canais mediáticos: a ilusão de que assistimos a tudo em directo, como se estivéssemos no local não é mais do que isso, uma ilusão. A separação entre acontecimento e espectador tem aqui igualmente lugar, já não através da moldura e da segurança que o museu proporciona, mas sim através do ecrã da televisão e das quatro paredes da nossa casa. Não deixamos de estar conscientes de que, em qualquer uma destas obras, existe também a mediação efectuada pela (nossa) pintura; d) sublinhar as semelhanças formais e expressivas que se registam nas duas imagens: duas manifestações públicas com carácter político, nas quais se vislumbram massas de gente e bandeiras. Para lá de todas estas possíveis pistas de interpretação destas duas pinturas, pretendemos que estas funcionem formalmente naquilo que é próprio e específico da pintura: composição, cor, desenho, etc., enfim, não pretendemos realizar obras que coloquem as intenções conceptuais à frente das características formais que fazem com que uma pintura seja isso mesmo: uma pintura.

Uma outra pintura que decidimos incluir nesta breve apresentação toma como ponto de partida o fresco de Rafael *A Escola de Atenas* (1506-1510, Palácio Apostólico, Vaticano). À semelhança do que sucede com várias outras obras da nossa autoria, esta pintura (Figura 40), antes de tecer qualquer comentário à situação política e económica, fala da possibilidade (ou impossibilidade) da pintura continuar a reflectir de modo consistente



Figura 40 Carlos Correia. *Untitled (Black & White Greece #002)*, 2012
Acrílico s/ tela, 100 x 160 cm

e relevante sobre a realidade. E de que forma o faz? Precisamente utilizando um dos pontos constitutivos da própria pintura: a cor. Ao retirar a cor ao fresco de Rafael, o que se pretende é apresentar uma possível imagem da actual situação da Grécia, que atravessa um período, digamos assim, menos colorido.

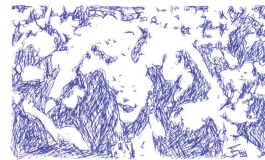
Um terceiro trabalho que apresentamos nesta secção é constituído por dois painéis de desenhos e um livro de artista. Segundo o filósofo esloveno Slavoj Žižek¹⁰ os acontecimentos de 11 de Setembro de 2001 em Nova Iorque e a crise financeira de 2008 são os dois acontecimentos que marcam o início e o fim da primeira década do século XXI. Nós concordamos. Este trabalho é a manifestação visual dessa concordância.

Dois painéis de desenhos que citam a série de gravuras de Francisco Goya *Los Desastres de la Guerra*. Em cada um dos painéis, os desenhos são em igual número aos *Desastres* do pintor espanhol, mas as imagens foram traduzidas para um contexto actual, mais precisamente para imagens representativas dos dois acontecimentos atrás referidos.

O resultado final são dois conjuntos de desenhos, cada um com, aproximadamente, 150 x 250 cm; um com desenhos feitos a partir de imagens relativas à “guerra contra o terrorismo” e outro com desenhos que partem de imagens relacionadas com a crise financeira; todos os desenhos foram feitos com esferográfica sobre papel. Fizemos também um Livro de Artista (o décimo produzido pela Lossofaura), no qual as imagens dos dois painéis se misturam (Figura 41).

Mais de 150 anos passados sobre a primeira edição dos *Desastres*, será de alguma pertinência reflectir sobre o papel dos *media* e da arte na divulgação e interpretação de imagens de guerra? Se as cenas ilustradas por Goya são arrepiantes, o que serão as fotografias tiradas pelos telemóveis de quem se encontra perto dos desastres que, um pouco por todo o lado, vão tendo lugar? Como interpretar essas imagens, captadas e divulgadas para todo o mundo praticamente em tempo real? E o que dizer sobre a posição do artista que, ao contrário dos seus antecessores, já não precisa estar no meio da batalha para a registar, antes trabalhando no conforto do seu ateliê e utilizando as imagens que alguém, em pleno teatro de guerra, lhe envia instantaneamente? Este trabalho inscreve-se num intervalo temporal que gravita algures entre a reiteração da longa tradição e o questionamento deste nosso tempo de hipervisibilidade da imagem. Reproduz-se em desenho uma

DUPLO



LOSSOFAURA
LOSSOFAURA
LOSSOFAURA
LOSSOFAURA

Figura 41 Carlos Correia. Capa *DUPLO*, 2014
— (Livro de Artista, ed. Lossofaura #10)

imagem que, de algum modo, interveio (ainda que por brevíssimos instantes) no nosso quotidiano, conferindo ao desenho o papel de perscrutador da memória colectiva.

Conclusão

Antes de mais, uma nota para o grande número de artistas que tiveram de ficar de fora deste texto. Primeiro, alguns dos mais reconhecidos, tais como Luc Tuymans ou Neo Rauch, mas também outros, consideravelmente mais jovens, como Barnaby Furnas, Adrian Ghenie ou Wilhelm Sasnal.

À laia de conclusão, podemos dizer que a pintura pode e deve continuar a falar sobre a realidade nos dias que correm, pois desde que o diga de forma pictórica, isto é, desde que o diga de um modo que só a pintura pode fazer, a pertinência da sua voz está garantida. Depois existe a possibilidade de a pintura poder contar com a inclusão nas redes de exibição e distribuição que a contemporaneidade lhe proporciona.

Os demais meios de produção e difusão de imagens (e de outros conteúdos) não têm necessariamente que funcionar em oposição à pintura, podendo antes pelo contrário, ser seus aliados.

Longa vida à pintura!

- 1 GRAW, Isabelle et al — *Thinking Trough Painting — Reflexivity and Agency beyond the Canvas*. Berlin: Sternberg Press, 2012, p.7.
- 2 JOSELIT, David — *Painting beside itself* [2009]. In MYERS, Terry R. (Edit.) — *Painting*. London; Cambridge: Whitechapel Gallery / MIT Press, 2011, p. 218-223, p.218.
- 3 Cf. STORR, Robert — *September: A History Painting by Gerhard Richter*. London: Tate, 2011.
- 4 FERNANDES, João em FERNANDES, João; LOOCK, Ulrich — *Contra o Muro, Marlene Dumas*. Porto: Fundação de Serralves, 2010, p.7.
- 5 JOSELIT, obra citada.
- 6 LOOCK, Ulrich em FERNANDES, João; LOOCK, Ulrich — *Contra o Muro, Marlene Dumas*. Porto: Fundação de Serralves, 2010, p.11.
- 7 Idem, p.12.
- 8 Idem, p.13.
- 9 CROW, Thomas — *Recent History*. London: Gagosian Gallery, 2006, p.9.
- 10 ŽIŽEK, Slavoj — *First as Tragedy, then as Farce*. London, New York: Verso, 2009.